



Francesca Casella

***The Black Swan* di Darren Aronofsky. Lo specchio come indagine psicanalitica sulla pazzia**



Abstract

The Black Swan di Darren Aronofsky è sicuramente uno dei film più controversi ed emblematici degli ultimi anni. Da alcuni considerato un capolavoro e da altri stroncato brutalmente, si fa portavoce di una lunga scia di film che si prestano idealmente all'analisi psicanalitica. Nel tentativo di dare una degna interpretazione all'immaginario filmico dell'opera, legata fortemente alla tematica del doppio e dello specchio, sono stati utilizzati due padri fondatori della filosofia della mente: Sigmund Freud e Otto Rank.

Darren Aronofsky's *The Black Swan* is certainly one of the most emblematic and controversial movie of the recent years. Considered a masterpiece or panned brutally, echo's a long line of films that led themselves to a psychoanalytic analysis. In attempt to give a proper interpretation of the imaginary film work, strongly linked to the theme of the double and the mirror, were used two founders of the philosophy of mind: Sigmund Freud and Otto Rank.



Sogno come premonizione di una nevrosi

The Black Swan di Darren Aronofsky, sebbene si presenti come un film lineare dal punto di vista narrativo, ha un impianto estetico e visivo particolarmente ambiguo che conduce lo spettatore verso un'intricata rete di significazioni testuali e icone che colmano l'assenza di grandi dialoghi. Il personaggio di Nina, limitata in un universo prettamente femminile, si ritrova circondata da donne che si trasformano metaforicamente in "doppi" e si configurano quali frammenti del suo Ego spezzettato. La tematica del doppio si lega fatalmente alla tematica del sogno/allucinazione: gli elementi immaginifici, allucinatori e onirici disseminati nel corso del film confondono volutamente lo spettatore e subito dopo lo costringono a un'ermeneutica necessaria a scoprire i più reconditi e perversi moti dell'animo, altrimenti inesprimibili con una tale efficacia. La storia è così ricca di elementi bizzarri e irreali da indurre chi guarda

a pensare che la realtà filmica stessa cui sta assistendo altro non sia che un susseguirsi di sogni compiuti dalla protagonista.

La prima sequenza è indubbiamente esemplare in questo senso: si apre con una dissolvenza dal nero che successivamente mostra Nina, nelle vesti di Odette, ballare in un teatro completamente deserto. La musica, inizialmente piacevole, inizia a diventare più angosciata nel momento in cui fa la sua comparsa Rothbart che, poco dopo, trasforma l'Odette interpretata da Nina in cigno e quest'ultima, emulando il movimento delle ali, si dirige affranta verso la luce bianca proiettata sul palcoscenico. Con un'ulteriore dissolvenza in nero, il montaggio svela il carattere onirico della danza cui abbiamo appena assistito: nella seconda sequenza Nina è già sveglia nel suo letto.

La sequenza del sogno iniziale avvolge l'intero film col suo inquietante e nebuloso messaggio: indubbiamente raffigura il più forte e ambizioso desiderio di Nina ma allo stesso tempo preannuncia una sorta di dittico pericoloso che porterà la ballerina a identificare la propria vita con quella del personaggio che interpreta.

Il sogno diventa il momento della vita psichica in cui i nostri desideri vengono esauditi, una sorta di rivincita nei confronti dell'opacità della nostra quotidianità. Secondo molti, un sogno può essere decodificato e dunque interpretato come un messaggio che ci rivelerebbe importanti dettagli sul futuro della nostra esistenza. Secondo altri ancora, il sogno rispecchia quello che siamo – il nostro sesso, il nostro ceto sociale, la nostra età – e potrebbe addirittura portarci a scoprire problemi psicofisici di cui non eravamo nemmeno a conoscenza¹. Il sogno di Nina racchiude in sé tutte queste condizioni.

Se noi dessimo un'interpretazione superficiale a ciò che vediamo nella prima sequenza, il cosiddetto "significato manifesto", penseremmo semplicemente che si tratta dell'ambizione realizzata di Nina. E a confermarcelo sarebbe proprio la seconda sequenza in cui lei racconta alla madre quello che ha sognato. Se noi, invece, interpretiamo il sogno andando a ricercarne il "significato latente" capiamo che questa rappresentazione altri non è se non un'esplicazione della malattia di Nina.

L'isterica si identifica di preferenza con persone con cui ha avuto un rapporto sessuale, oppure che hanno rapporti sessuali con le stesse persone che ne hanno con lei stessa. [...]

¹ Ne *L'interpretazione dei sogni*, Sigmund Freud intraprende un excursus sugli studi attinenti l'attività onirica. Il credere che il sogno potesse contenere un messaggio o potesse prevedere il futuro era tipico dei popoli primitivi: questi erano convinti che dei e demoni potessero lasciare dei messaggi proprio tramite l'attività onirica e che questi sogni, se interpretati correttamente, potessero suggerire un avvenimento imminente. Di fatto, l'interesse di Freud era diretto agli studi a lui contemporanei che da tempo avevano iniziato ad avallare la tesi che proprio l'attività onirica potesse dare avvisaglie sugli stati psichici dell'individuo.

nella fantasia isterica, come nel sogno, per l'identificazione spesso basta pensare a rapporti sessuali, senza necessariamente esperirli nel reale (Freud 2010a, p. 154).

Nel momento in cui Nina vede Lily consumare un rapporto sessuale con Thomas, la ballerina si sostituisce all'amica nella fantasia perché Lily sostituisce Nina nella realtà. Di fatto, il sogno esplicherebbe un problema ben più grosso: la conquista della parte di prima ballerina rappresenterebbe la sublimazione del sesso e l'impossibilità di concretizzare il rapporto che Nina vorrebbe consumare con Thomas. «Il sogno è l'appagamento (mascherato) di un desiderio (represso, rimosso)» (Freud 2010a, p. 162). Vediamo insomma come un bisogno fisico venga messo in rapporto con gli impulsi più forti, ma anche più fortemente repressi, della vita psichica di Nina.

Configurazione dell'Io

La sequenza che mostra Nina e Lily portare a termine l'atto sessuale diventa un'efficace raffigurazione della teoria sessuale di Sigmund Freud che considerava come punto di partenza per alcuni sintomi psichici il conflitto tra desiderio e istanze che portano alla rimozione.

I vari personaggi del film non hanno una caratterizzazione intrinseca, ma diventano delle *identità* nel momento in cui si relazionano con il personaggio di Nina. Questa sequenza chiarifica, molto più di altre, quelle che sono le relazioni tra Nina e sua madre e, soprattutto, tra Nina e Lily; relazioni che rappresentano rispettivamente il conflitto tra l'Io di Nina con il suo Super io e il suo Es.

La prima inquadratura della sequenza mostra Nina e Lily rientrare in casa. Tuttavia, non ci vengono mostrate le due ballerine direttamente bensì il loro riflesso sullo specchio che ne «spezzetta» e divide i corpi. Le due ridacchiano ubriache e vengono raggiunte ben presto dalla madre di Nina. La madre, mortificata, rimprovera Nina che però scappa in camera, con Lily al seguito, chiudendo la porta con un bastone. Le due iniziano a baciarsi appassionatamente e poi completano l'atto sessuale. Poco dopo aver raggiunto l'orgasmo, Nina guarda Lily che le sussurra le parole «la mia bambina» e successivamente assume i connotati di Nina stessa e la soffoca.

La sequenza può essere facilmente divisa in due parti: la prima parte comprende lo scontro tra Nina e la madre, dunque una sorta di ribellione dell'Io contro i limiti imposti dal Super io; la seconda parte, invece, mostra l'Io abbandonarsi alle pulsioni dell'Es e, allo stesso tempo, diventa metafora visiva dello stato psicotico della protagonista.

Super lo materno come nemesi dell'Isteria

Sin da subito, Darren Aronofsky ci tiene a mostrare essenzialmente due caratteri del personaggio di Nina: il primo è l'esasperazione della sua ingenuità e il secondo è la quasi completa sottomissione alla madre. La nevrosi della ballerina, indubbiamente, deriva da un fattore fondante della vita di ciascun individuo: l'affermazione della propria sessualità. Nel suo libro *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Sigmund Freud sostiene che la scoperta della sessualità, segna nell'adolescente il momento del distacco dai genitori e la presa di coscienza e di conoscenza del proprio corpo: Nina ancora non ha saputo affermare la propria personalità liberandosi dallo schiacciante e opprimente fardello materno. I colori chiari e innocenti della sua camera e degli abiti che indossa, il rosa imperante, peluche e bambole ovunque, i toni sommessi sono tutti dettagli volutamente enfatizzati per la caratterizzazione di questo personaggio. Il tutto accentuato dalla madre che appella continuamente la figlia con le parole: «La mia bambina», quasi a volerla costringere entro una maschera che la ballerina non dovrebbe più indossare. Nina altro non è se non il prodotto dei sogni e delle frustrazioni che la madre ha proiettato su di lei, limitando la vita della figlia alla sua devozione per la danza.

Cresciuta con la madre e costantemente circondata dalle figure femminili che rendono esclusivo il mondo della danza, non c'è da stupirsi se il personaggio di Nina non abbia ancora superato la fase edipica. Nei suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Sigmund Freud spiega la maturazione del bambino attraverso l'identificazione col genitore del proprio sesso e il desiderio nei confronti del genitore del sesso opposto. Il padre della psicanalisi, infatti, sosteneva che per il bambino la cosa più ovvia e «naturale sarebbe scegliere come oggetti sessuali quelle persone che egli sin dall'infanzia ha amato, per così dire, con libido smorzata» (Freud 2010b, p. 112): la madre per il figlio e il padre per la figlia.

La scelta dell'oggetto, tuttavia, viene dapprima compiuta nella rappresentazione e la vita sessuale dell'adolescente non ha altro spazio che abbandonarsi a fantasie [...]. Nel tempo stesso in cui queste fantasie chiaramente incestuose vengono superate e respinte, si compie una delle più importanti, ma anche più dolorose realizzazioni psichiche della fase puberale: il distacco dall'autorità dei genitori (Freud 2010b, pp. 112-113).

Ognuna di queste tappe dovrebbe essere superata da tutti gli individui viventi: eppure vi sono persone che non hanno mai superato l'autorità genitoriale. Nina, costantemente oppressa dalla figura della madre e probabilmente cresciuta senza un

padre verso il quale orientare le sue fantasie incestuose, vive il suo lungo periodo di astinenza e di negazione al sesso come farebbe un nevrotico. Nel momento in cui Nina scopre di provare una forte attrazione nei confronti di Thomas – uomo più grande di lei e dall'aspetto decisamente autoritario – sembra ritrovare la figura paterna da investire con i propri desideri. Ma non riuscendo a trovare alcuna soddisfazione sessuale o amorosa, traveste questa «relazione» con le mentite spoglie di un amore pigmalionesco, trasformandosi nell'allieva che desidera soddisfare artisticamente il proprio mentore per poter essere degna del suo amore e assurgere al ruolo di sua compagna.

Pretesto di una bisessualità latente

Particolare, in questo senso, è il ruolo giocato dal personaggio di Lily che nel film rappresenta quel *Doppelgänger* che, al contrario della figura della Madre/Super io, potrebbe essere per Nina la personificazione dell'Es freudiano, contenitore di tutti gli istinti più torbidi e pulsionali della libido presente in ogni individuo. Lily è sciolta, sensuale: è tutto quello che manca a Nina per interpretare alla perfezione il Cigno Nero e conseguentemente conquistare Thomas.

Aronofsky più che concentrarsi sulla caratterizzazione del personaggio di Lily, ha privilegiato il desiderio triangolare che viene a definirsi tra Nina, Thomas e Lily stessa. Nina, nella sua posizione di bisessualità latente, inizia a provare attrazione per Thomas e prova a sedurlo tramite la pratica artistica. Il legame tra Thomas e Lily è fortemente ambiguo sin dall'inizio: ma è proprio Thomas a indicare Lily come esempio da seguire per Nina per riuscire a ricreare Odette e Odille sul palcoscenico. L'attrazione di Lily e Nina nei confronti di Thomas, porta le due ballerine verso un legame omoerotico che, però, solo Nina concretizza – oniricamente parlando.

Sopraffacciando momentaneamente sulla particolare scelta registica di presentare i due personaggi che tornano a casa prima come riflessi e successivamente come individui (motivo ricorrente all'interno del film), possiamo dire che la sequenza è suddivisibile in due segmenti: nel primo assistiamo a una rottura, a una ribellione, da parte di Nina nei confronti di sua madre; nel secondo Nina concretizza il suo desiderio di crearsi un'identità sessuale abbandonandosi a quello che lei crede sesso saffico ma che, in realtà, altro non è se non un sogno. Nella seconda parte, inoltre, ci sono alcuni elementi simbolici particolari:

1. Il modo in cui Nina impedisce alla madre di entrare in camera
2. Il tatuaggio di Lily
3. Lily che assume i connotati di Nina e la soffoca
4. Lily che si rivolge a Nina con le parole «la mia bambina»

1): Nina scappa nella sua camera con Lily e impedisce alla madre di entrare bloccando la porta con un *bastone*; dettaglio che potremmo leggere come il desiderio di Nina per il pene: l'unico effettivo mezzo per contrastare il Super io e verso il quale lei prova reale attrazione. 2): Durante il sesso, inoltre, il tatuaggio di Lily – che normalmente rappresenta due rose intrecciate – inizia poco alla volta a trasformarsi in due ali: indubbiamente, rimandano innanzitutto alle ali dei Cigni dello spettacolo di danza – d'altronde, come non identificare Odille con Lily e Nina con Odette? – ma, soprattutto, all'ebbrezza del sesso che inizia a prendere il sopravvento. 3): sul finire, quando poi vediamo Lily rialzarsi e successivamente «trasformarsi» nella Nina Oscura, la Nina Ingenua inizia a essere *soffocata*, inizia a sentire la necessità di essere *qualcosa d'altro*.

Nonostante Freud parta dal presupposto che qualunque bambino, indifferentemente dal sesso, attraversi una fase di bisessualità che anticipa la definizione della sessualità del bambino, non c'è da pensare che Nina sia omosessuale. Nella scena successiva alla nottata di allucinazioni, Nina raggiunge l'accademia dove viene sostituita da Lily nelle prove a causa del suo ritardo: è questo il momento in cui lo spettatore non solo capisce che quanto ha visto prima era solo una fantasia, ma anche che ciò che più desidera Nina è Thomas. Probabilmente, la libido della protagonista, in questa fase della sua vita, si ritrova a essere scissa in due parti: una parte ha una meta omosessuale ed è motivata da una parte dal forte legame tra Nina e sua madre, in una sorta di *ossessione filiale*; dall'altra, l'omosessualità di Nina è in parte dovuta alla sua identificazione con Lily – dalla quale dipendono le numerose allucinazioni della protagonista.

Dalla Nevrosi alla Psicosi

Il punto numero 4 sussume numerosi elementi, tra cui la problematica formazione dell'io di Nina o, meglio, la sua scomposizione nelle varie individualità che iniziano a intaccare la parte conscia. Come si è visto nell'esplicazione della scena, poco prima d'essere soffocata, Nina sente Lily chiamarla «La mia bambina», le parole che la madre le ripete costantemente. Parole rivelatrici che sembrano voler svelare la sua fantasia a occhi aperti e mischiare i diversi momenti della sua ideazione:

Il lavoro mentale prende le mosse da un'impressione attuale, un'occasione offerta dal presente e suscettibile di risvegliare uno dei grandi desideri del soggetto. Di là si collega al ricordo di un'esperienza anteriore, risalente in genere all'infanzia, in cui quel desiderio veniva esaudito; e crea quindi una situazione relativa al futuro la quale si

configura come appagamento di quel desiderio: questo è appunto il sogno a occhi aperti o fantasia, recante in sé le tracce della sua provenienza dall'occasione attuale e dal ricordo passato. Dunque passato, presente e futuro, come infilati al filo del desiderio che li attraversa (Freud 1976, pp. 378-379).

Nina unisce all'interno della sua fantasia isterica l'elemento presente (Lily) ricollegandolo a un «ricordo di un'esperienza anteriore, risalente in genere all'infanzia» (le parole «La mia bambina»), col suo desiderio sessuale che non potendo esser soddisfatto direttamente da Thomas viene soddisfatto dal suo doppio a cui Nina è legata da un legame omoerotico. L'elemento allucinatorio trova il suo culmine proprio nella scena di sesso saffico con Lily e sancisce il momento di passaggio dalla nevrosi alla psicosi. Questi due stati dell'Io, vengono spesso paragonati da Freud sia all'atto del gioco, caratteristico dei bambini, sia alle fantasticherie dei poeti che tramite l'ispirazione trasmigrano su carta le loro emozioni: entrambi hanno in comune la fuga dell'Io dalla realtà a favore di uno stato allucinatorio o comunque a favore di continue similitudini fantastiche che si sostituiscono a elementi del reale difficili da sopportare. In questo senso non è difficile pensare che il film possa essere suddiviso in due parti: all'inizio del film, il personaggio di Nina ci viene presentato nel suo stato di nevrosi: l'oggetto sessuale è stato sublimato nella pratica artistica e il soddisfacimento sessuale è stato sostituito con l'auto-lesionismo. Inoltre, tra i sintomi facilmente riconducibili al suo stato di nevrosi e di isteria, vi è il rifiuto del cibo o comunque i problemi di alimentazione di Nina: il cibo e il soddisfacimento sessuale vengono, infatti, considerati da Freud analoghi: «nel linguaggio popolare manca una designazione corrispondente alla parola "fame"; la scienza ricorre alla parola "libido"» (Freud 2010b, p. 19). Non è un caso che Aronofsky lasci ricorrere all'interno del film brevi sequenze nelle quali noi vediamo l'esiguità dei pasti di Nina o proprio il rifiuto – tramite il rigetto – del cibo che richiama il rifiuto simile del sesso. Nella seconda parte del film, invece, Nina inizia quello che visivamente ci viene proposto come un ambiguo scambio di identità, fatto di allucinazioni e proiezioni, che avvicinano il suo personaggio alla psicosi.

Uno degli elementi caratteristici che differenziano la nevrosi dalla psicosi consiste nel fatto che nella nevrosi l'Io, nella sua dipendenza dalla realtà, reprime una componente dell'Es (e cioè della vita pulsionale), mentre nella psicosi questo stesso Io, ponendosi al servizio dell'Es, si ritrae da una parte della realtà. Per la nevrosi sarebbe perciò determinante lo strapotere degli influssi della realtà, per la psicosi lo strapotere dell'Es. La perdita di realtà sarebbe data fin dall'inizio nella psicosi; nella nevrosi, invece, si dovrebbe pensare che tale perdita possa essere evitata (Freud 2000a, p. 39).

La psicosi rappresenterebbe, dunque, il momento di massima ribellione dell'Es nei confronti del mondo esterno e la creazione di allucinazioni porrebbe Nina nella condizione necessaria di risanare l'insoddisfazione e l'infelicità che il mondo reale le propone. Inizialmente, Nina sceglie Lily come via di fuga dalla realtà ma, quando si rende conto della presenza ingombrante del suo doppio, decide di ristabilire il rapporto col mondo esterno a sue spese. Scoprire che la fantasia in cui Lily era la controparte di un rapporto sessuale fosse semplicemente un'illusione ma, soprattutto, il pensiero che Lily abbia una relazione con Thomas, diventa l'elemento disturbante che porta Nina a trasformarsi in una ragazzina caparbia e insubordinata che da una parte provoca la severità della madre e dall'altra decide di buttare nella spazzatura tutti i suoi giocattoli: «un'azione simbolica, o più esattamente un'azione *magica*, con la quale» Nina «[...] esprime violentemente il suo desiderio di eliminare l'intruso che» (Freud 2000b, p. 10) la disturba. Quest'intruso ha, però, una duplice faccia: da un lato, infatti, Nina cerca di eliminare la parte più infantile di sé, quella parte ingombrante che Thomas tenta in tutti i modi di «sporcare» e contaminare con il pretesto della pratica artistica; dall'altra, l'intruso è Lily che sembra sia diventata la rivale in amore di Nina ma che, in realtà, altri non è se non il lato più profondo e più volutamente nascosto dalla protagonista stessa: quell'Es troppo pericoloso da lasciar libero e che, allo stesso tempo, rappresenta la Schopenhauariana *volontà di vivere*:

sotto l'influenza delle pulsioni di autoconservazione dell'Io il principio di piacere è sostituito dal *principio di realtà*, il quale, pur senza rinunciare al proposito finale di ottenere piacere, esige e ottiene il rinvio del soddisfacimento, la rinuncia a svariate possibilità di conseguirlo e la temporanea tolleranza del dispiacere sul lungo e tortuoso cammino che porta al piacere [...] e accade continuamente che [...] il principio di piacere riesca a sopraffare il principio di realtà. [...] un'altra fonte del dispiacere [...] è data dai conflitti e dalle scissioni che si verificano nell'apparato psichico mentre l'Io realizza il suo sviluppo verso forme di organizzazione più complesse [...] nel corso dello sviluppo accade continuamente che singole pulsioni o componenti pulsionali si rivelino incompatibili nelle loro mete o nelle loro pretese con le rimanenti pulsioni che sono in grado di costituire insieme la grande unità dell'Io. Esse vengono allora separate da questa unità mediante il processo della rimozione, trattenute a livelli inferiori dello sviluppo psichico, e, sulle prime, private della possibilità di soddisfacimento diretto o sostitutivo, come accade assai spesso nel caso delle pulsioni sessuali rimosse, questo successo, che altrimenti sarebbe stato un'occasione di piacere, viene invece avvertito dall'Io come dispiacere (Freud 2000b, p. 196).

Basandosi essenzialmente sul concetto secondo il quale «la morte è “il vero e proprio risultato, e, come tale, scopo della vita”, mentre la bramosia sessuale è l’incarnazione della volontà di vivere» (Freud 2000b, p. 235), Lily diventerebbe una rappresentazione sia delle pulsioni sessuali che, vissute negativamente da Nina, sono state rimosse dalla parte conscia dell’Io, sia l’ostacolo su quel «lungo e tortuoso cammino» che allontanerebbe sì dal piacere immediato ma che condurrebbe a un soddisfacimento migliore e maggiore.

L’individuo crescendo smette dunque di giocare, e sembra rinunciare a conseguire il piacere che ritraeva dal giuoco. Ma chi conosce la vita interiore dell’uomo, sa che non vi è cosa più difficile della rinuncia a un piacere già una volta gustato. Effettivamente noi non possiamo rinunciare a nulla e solo barattiamo l’una cosa con l’altra, così che ciò che sembra una rinuncia altro non è in realtà che la formazione di un sostitutivo o surrogato. Così anche l’adolescente, quando smette di giocare, abbandona soltanto l’appoggio agli oggetti reali: invece di *giocare ora fantastica*. Egli fabbrica castelli in aria, costruisce quelli che si dicono sogni a occhi aperti. Io ritengo che la maggior parte degli uomini in certi momenti si dedichi a fantasie. [...] l’adulto si vergogna delle sue fantasie e le nasconde agli altri, coltivandole entro di sé come cose assolutamente private e intime: in genere preferisce confessare le proprie colpe piuttosto che comunicare le proprie fantasie. [...] il giuoco del bambino era diretto da desideri, e propriamente da quello specifico desiderio che è di così grande aiuto nella sua educazione: il desiderio di essere grande e adulto. Egli giuoca sempre a “essere grande”, e imita nel giuoco quel che riesce a conoscere della vita degli adulti. [...] nell’adulto le cose stanno in un altro modo: da un lato sa che da lui non ci si attende più che giuochi o fantastichi ma che agisca nel mondo reale, dall’altro fra i desideri che provocano le sue fantasie ve ne sono alcuni che è assolutamente necessario nascondere: perciò egli si vergogna delle sue fantasie, come di cose fanciullesche e illecite (Freud 1976, pp. 376-377).

Di fatto, nel momento in cui Nina inizia a formarsi come individuo tenta di rimuovere le sue pulsioni trasfigurandole in Lily che diventa una sorta di espiazione dal soddisfacimento onanistico e l’oggetto d’identificazione tramite il quale Nina riesce a realizzare le sue indicibili fantasie erotiche con Thomas. L’allucinazione, dunque, diventa la strada più efficace e radicale affinché «il nuovo fantastico mondo della psicosi» (Freud 2000a, p. 43) prenda il posto della realtà esterna.

Lily: il Doppio, lo Specchio e il Perturbante

Nelle prime tre sequenze del film, il regista presenta allo spettatore tre elementi chiave per l'interpretazione della storia: la prima sequenza è quella del sogno che, come abbiamo visto, può essere letta nella sua accezione di *sogno premonitore* e di *appagamento di un desiderio*; la seconda sequenza presenta il personaggio di Nina in relazione all'identità materna; la terza sequenza ci inizia a diversi elementi, che diventeranno una costante all'interno del film, tramite il personaggio di Lily: il doppio e lo specchio.

Nina è in metropolitana ma la prima immagine che ci viene mostrata di lei è il suo riflesso sul vetro dello sportello del vagone. Quando si volta a guardare gli astanti, nota una figura nel vagone accanto, che sembra essere identica a lei per età, costituzione fisica, colore di capelli. A un certo punto, entrambe compiono anche lo stesso gesto: passarsi un ciuffo di capelli dietro l'orecchio. L'unica differenza è il colore del cappotto che le due indossano: per Nina bianco, per la figura nell'altro vagone nero.

Il riflesso di Nina sul vetro del vagone della metropolitana ci introduce alla poetica del doppio, ai giochi tra il soggetto e la sua immagine e ai dubbi che ne conseguono. Lo specchio, in particolar modo nella sua configurazione cinematografica, si presta a trasformarsi in un potente mezzo nel quale l'individuo non solo vede se stesso ma è messo in relazione con le sue devianze psichiche. Nina, all'inizio della sequenza, riconosce se stessa nel suo riflesso ma quando scopre, attraverso un altro «specchio», una figura che le assomiglia innanzitutto non riconosce l'*altro* ma inizia a perdere se stessa. Il fatto che Nina veda per la prima volta Lily attraverso un altro vetro la pone sia nella condizione di riconoscere il suo doppio nell'atto di specchiarsi ma anche nella condizione di *voyeur* nel quale si trova lo spettatore cinematografico nel momento in cui inizia la sua identificazione col personaggio che è parte del film. Tuttavia «tra l'immagine speculare e l'immagine proiettata c'è una differenza strutturale. L'immagine filmica è il prodotto di una semiosi, l'immagine allo specchio no. [...] c'è una differenza essenziale: nell'immagine filmica non è inscritto il soggetto percettivo» (Bertetto 2007, p. 132). Il vetro/specchio, in questo caso, non solo circoscrive l'esperienza visiva di Nina, costringendola a trarre delle conclusioni dalla semplice situazione ottica che le si presenta, ma porta la protagonista verso il dubbio e verso il desiderio di superare lo specchio/schermo per riconoscersi o discostarsi da quello che vede. Sin dall'inizio, il personaggio di Nina sembra riconoscere in Lily l'io ideale che le permetta di negare il proprio io favorendo piuttosto «l'acquisizione di una identità costruita basata sul

modello dell'altro, ripetuta mimeticamente, che alimenta l'illusione che si stia davvero abitando il corpo» (Friedberg 2004, p. 136) di un modello adeguato ai propri desideri.

Dunque, il tema dello specchio rappresenta la metafora visiva che consente al regista di esplicitare il problema dell'identità problematica di Nina: non c'è una sola scena in cui la protagonista non sia inquadrata una o più volte con la propria immagine riflessa in uno specchio o in una qualsiasi altra superficie riflettente. Si passa immediatamente dagli specchi di casa, utili tanto per fare gli esercizi di riscaldamento quanto per scoprire alcuni graffi sulla spalla di Nina, al volto riflesso quasi come un'ombra nel finestrino della metropolitana, agli specchi di differente grandezza del camerino a quelli enormi della sala prova, ai vetri smerigliati di un pub fino al tripudio degli specchi contrapposti che riproducono all'infinito l'immagine riflessa.

Lo specchio si pone quindi come *superficie rivelatrice dell'io* ma anche come metafora del *guardare attraverso*. Lo specchio diventa il mezzo per controllare i segni incessanti del masochismo di Nina (i graffi che si auto infligge sulla spalla) ma anche il mezzo tramite il quale trasformare la propria identità. L'impossessarsi di oggetti non propri e indossarli davanti lo specchio diventa parte integrante del processo di identificazione primaria, di formazione dell'io che porta Nina a riconoscersi nelle modificazioni che poco alla volta apporta al suo riflesso. Ma c'è un momento in cui questo gioco di identificazioni si fa sempre più esasperato: pensiamo alle scene in cui Nina si esercita da sola dinnanzi agli specchi della sala prove e questi le rimandano dei riflessi che compiono gesti e movimenti diversi dalla realtà. Allucinazioni che diventano chiaro simbolo delle numerose proiezioni che la ballerina compie sugli altri: «conseguenza delle proiezioni è un *isolamento del soggetto* dal mondo circostante, per cui, invece di un rapporto reale col mondo, c'è un rapporto illusorio. Le proiezioni prestano al mondo esterno il proprio volto» (Jung 1982, p. 9). Pensiamo alla scena in cui Nina vede Lily e Thomas concretizzare l'atto sessuale e, proprio come farebbe un normale spettatore – teatrale o cinematografico –, spinto dal desiderio d'essere lei in prima persona a godere di quell'attimo, s'identifica con Lily proiettandosi letteralmente nella situazione che sta semplicemente guardando. Lily diventa *Ombra* e quindi custode e personificazione degli impulsi più incompatibili con la parte conscia dell'io di Nina; è il classico doppio che «si scinde dall'io per divenire autonomo e visibile (ombra, immagine riflessa)» (Rank 2001, p. 22). In questo caso, ovviamente, non abbiamo a che fare con un sosia ma con un personaggio autonomo che condivide una straordinaria somiglianza fisica con la protagonista. Somiglianza fisica fortemente sfruttata da Aronofsky che gioca con le inquadrature o con le luci e le ombre per convincere lo spettatore che Lily potrebbe

essere semplicemente o un fantasma o piuttosto una materializzazione di una parte dell'io di Nina in un doppio.

Proprio a proposito del tema del doppio, Otto Rank si è occupato di un'attenta e intrigante analisi – in particolare nell'ambito letterario, senza disdegnare tuttavia l'ambito cinematografico che, anzi a suo dire, agevola la comprensione dei «contenuti psicologici e relazioni che il poeta spesso non sa render chiaramente con la parola» (Rank 2001, p. 11) – ne *Il Doppio, uno studio psicanalitico*. In questo singolare libricino, lo psicanalista analizza quelli che sono i caratteri antropologici di questa tematica, realizzando un'interessante carrellata di esempi che così esemplificano la comunanza del doppio nelle sue varie rappresentazioni:

si tratta sempre di un'immagine simile al protagonista fin nei minimi dettagli, nel nome nella voce, nell'abbigliamento e che, come “rubata allo specchio” (Hoffmann), nella maggior parte dei casi appare al protagonista proprio nello specchio. Questo doppio incrocia sempre il cammino del protagonista per ostacolarlo, e di norma la catastrofe si scatena nel rapporto con la donna e si conclude col suicidio, passando solitamente attraverso il tentativo di eliminare l'odioso persecutore. In alcuni casi ciò è collegato a un vero e proprio delirio di persecuzione; in altri questo delirio costituisce addirittura il nucleo del racconto e si evolve in un perfetto sistema paranoico-ossessivo (Rank 2001, p. 46).

Di fatto, la narrazione di *The Black Swan* è lineare proprio perché fortemente legata alla schematicità classica della letteratura del doppio. Se volessimo, infatti, riconoscere nel film gli elementi contenuti in questa citazione questi ultimi verrebbero ritrovati senza alcuna difficoltà. Nina vede per la prima volta Lily attraverso un vetro – che può essere riconosciuto anche come specchio, se pensiamo all'atto di specchiarsi compiuto da Nina stessa poco prima. Le due sono praticamente identiche: stessa fisionomia, stessa età, stesso colore di capelli, stessa acconciatura. Ad accomunarle ulteriormente v'è, inoltre, il gesto di spostarsi una ciocca di capelli dietro l'orecchio sinistro che compiono all'unisono. Unica cosa che le distingue è il colore dei rispettivi cappotti – rosa per Nina e nero per Lily. Nel film, Lily ostacola Nina senza saperlo intraprendendo una relazione con Thomas, oggetto dell'amore di Nina e, quest'ultima, soprattutto nella parte finale, diventata ormai paranoica – sintomo della psicosi – pensa che Lily voglia sostituirla all'interno dello spettacolo. La storia, inoltre, si conclude proprio con un suicidio: convinta di aver pugnalato Lily – guarda caso, col pezzo di uno specchio del suo camerino – Nina, in realtà, scopre di essersi pugnalata al ventre e, dunque, uccisa: «l'impulso di liberarsi, con la violenza dell'inquietante antagonista fa parte dei tratti essenziali del tema, ma quando si cede

all'impulso [...] risulta evidente che la vita del doppio è strettamente legata a quella della persona reale» (Rank 2001, p. 27). Dunque, anche in questo caso, «la morte destinata al doppio ricade sulla persona reale» (Rank 2001, p. 32).

Sin dalle prime battute, il personaggio di Nina ci viene presentato in un chiaro stato di nevrosi-isterica, in cui il suo Super io controlla e domina ogni impulso. Il film, tuttavia, rappresenta la sua degenerazione psicotica strettamente connessa col carattere allucinatorio di molte scene proprio a partire dalla sequenza in cui Nina vede per la prima volta Lily. Quest'ultima è un esempio di quello che Freud chiama il *Perturbante*, «uno degli espedienti più sicuri per provocare senza difficoltà effetti» disturbanti «mediante il racconto [...] tenendo il lettore» - in questo caso, lo spettatore - «in uno stato di incertezza» (Freud 2000b, p. 88). Questo guardare «attraverso lo specchio» pone Nina nella condizione simile in cui Alice nel paese delle meraviglie non sa se credere all'esistenza di un coniglio bianco che guarda il suo orologio da taschino ricordandosi d'essere in ritardo: una condizione di incertezza intellettuale destata da elementi perturbanti che non si capisce se siano viventi o se siano semplicemente frutto della nostra fantasia. Una condizione tipica dei bambini che «nell'età dei loro primi giuochi, non distinguono nettamente ciò che è vivo da ciò che non lo è, e in particolare [le bambine] trattano volentieri le loro bambole come esseri viventi» (Freud 2000b, p. 94). Nina, nella sua camera rosa, con le sue bambole e i suoi peluche, ma soprattutto con i personaggi che interpreta tramite il balletto, sembra trovarsi nella posizione dell'infante che «si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo» (Freud 1976, pp. 375-376). Chiaramente la predisposizione patologica a disturbi mentali e psichici «favorisce la scissione della personalità, con una particolare accentuazione del complesso dell'io. Ne consegue un interesse abnorme per la propria persona, il proprio stato psichico e il proprio destino. [...] un'assoluta incapacità d'amare o un eccessivo desiderio d'amore contraddistinguono, i due poli di questo estremistico atteggiamento verso il proprio io. [...] è il caso del doppio raffigurato come ombra, come immagine riflessa, come ritratto, che non siamo in grado di valutare esattamente pur riuscendo a immedesimarci in esso a livello emotivo» (Rank 2001, p. 62). Come abbiamo visto, Nina che all'inizio non è capace d'amare perché i suoi impulsi sessuali e libidici sono ingabbiati dal Super io, nel momento in cui riconosce il proprio desiderio nei confronti di Thomas, favorita dalla somiglianza fisica, trova in Lily il personaggio tramite il quale vivere la sua tormentata storia d'amore col coreografo.

Sempre Otto Rank, sostiene nel suo libro che al motivo del doppio, solitamente associato al motivo della morte, «non è estraneo, per la sua natura, neppure il narcisismo» (Rank 1914, p. 88).

Sempre nel suo libro, Rank cita Freud:

alla base della paranoia c'è una 'fissazione sul narcisismo', a cui corrisponde una tipica megalomania e una sopravvalutazione della propria sessualità. La fase di sviluppo dalla quale i paranoici regrediscono all'originario narcisismo è l'omosessualità sublimata; essi si difendono dunque contro una sua palese manifestazione mediante il tipico meccanismo paranoico della proiezione. Sulla base di questa concezione è chiaro che i persecutori del malato sono ineluttabilmente le persone una volta amate (o i suoi sostituti). Le rappresentazioni poetiche del motivo del doppio che descrivono la mania di persecuzione, non solo confermano la concezione freudiana della predisposizione narcisistica alla paranoia, ma , [...] indicano nel proprio io, ossia la persona un tempo più amata, il principale persecutore contro cui ora si rivolge il meccanismo di difesa. Questa concezione non implica alcuna contraddizione con l'eziologia omosessuale della paranoia perché sappiamo, e l'abbiamo già detto, che l'oggetto amoroso dello stesso sesso venne originariamente scelto, con atteggiamento narcisistico, a propria somiglianza (Rank 2001, p. 93).

Dunque, non è per niente strano che le anomalie e le frustrazioni della vita sessuale di Nina, ritrovino una rivincita nella scena di sesso saffico in cui la protagonista sceglie come controparte il proprio doppio. Il soddisfacimento sessuale, vissuto quasi come qualcosa di negativo da Nina, «risulta possibile solo perché, parallelamente, i sentimenti da rimuovere si possono scaricare sul tanto odiato e temuto doppio» (Rank 2001, p. 91). Sostanzialmente, la ballerina riesce a compiere un gesto di auto-erotismo solo perché, successivamente, potrà scaricare il suo senso di colpa su Lily. Tuttavia, nel momento in cui Nina proverà a liberarsi del fantasma di Lily che teme possa rubarle il ruolo da protagonista, inizia a essere perseguitata da continue allucinazioni che le vengono mostrate soprattutto tramite il suo riflesso allo specchio. Proprio quel doppio, personificazione dell'amore narcisista e allo stesso tempo rivale nell'atto sessuale alla fine, convince Nina a ricorrere «all'unica forma di liberazione possibile, ossia il suicidio, ma è in grado di attuarlo solo sul fantasma di un doppio temuto e odiato, perché egli ama e stima troppo il suo io per potergli nuocere o per poterlo annientare. In questa accezione soggettiva il doppio risulta essere l'espressione funzionale di uno stato psicologico, per cui l'individuo non riesce a liberarsi da una particolare fase di sviluppo del suo io che ama in modo narcisistico e che gli si oppone sempre e dovunque, ostacolando le sue azioni soprattutto in certi ambiti» (Rank 2001, p. 106).

L'autrice

Francesca Casella si è laureata in "Arti e scienze dello spettacolo" presso La Sapienza di Roma con una tesi di Interpretazione filmica con relatore Paolo Bertetto. Negli anni dell'università ha avuto modo di occuparsi dell'ambito artistico e cinematografico, curando lo studio non solo dal punto di vista storico e critico, ma anche ermeneutico e psicanalitico. Dal 2009 è redattrice culturale presso diverse testate giornalistiche per le quali si occupa nello specifico di Cinema e Serie Televisive. Dal 2012 è iscritta all'Albo dei Giornalisti.

e-mail: fra.casella22@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Bertetto, P 2007, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano.

Friedberg, A 2004, 'La differenza: teorie di identificazione filmica', in *Eretiche ed Erotiche: le donne, le idee, il cinema*, eds G Fanara & F Giovannelli, Liguori Editore, 2004, Napoli, pp. 130-145.

Freud, S 2000a, *Opere di Sigmund Freud – Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S 2000b, *Opere di Sigmund Freud – L'io, l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S 1976, *Opere di Sigmund Freud – Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S 2010a, *L'interpretazione dei sogni*, B. C. Dalai, Milano [or. edn. Freud, S 1900, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig, Wien].

Freud, S 2010b, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Rizzoli, Milano.

Jung, CG 1982, *Opere di Carl Gustav Jung - AION: ricerche sul simbolismo del sé*, Bollati Boringhieri, Torino.

Rank, O 2001, *Il Doppio – uno studio psicanalitico*, Bollati Boringhieri, Milano [or. edn. Rank, O 1914, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Imago, Wien].